

## Índice

Basilio Martín Patino Madrid, rompeolas de todas las Españas Oliva María Rubio	9
A propósito de Basilio Martín Patino Artilugios, espejos, apócrifos, trampantojos y fantasmagorías Carlos F. Heredero	27
Ciudad simultánea Carlos Martín	39
Madrid y <i>Las meninas</i> Pilar García Jiménez	61
La frontera y el hechizo de la eterna pregunta Alberto Nahum García Martínez	79
De Salamanca a Madrid Ignacio Francia	95
Sobre <i>Canciones para después de una guerra</i> Basilio Martín Patino	109
Reflexiones en torno a <i>Caudillo</i> Basilio Martín Patino	117
A propósito de Madrid Basilio Martín Patino	123
Notas biográficas sobre Basilio Martín Patino	129



## LA FRONTERA Y EL HECHIZO DE LA ETERNA PREGUNTA

Alberto Nahum García Martínez

Seducir el caos y explorar la fascinación de las imágenes. La verdad de las mentiras. ¿O sería la mentira de las verdades? Ay. La eterna pregunta, más lacerante aún en tiempos relativistas, donde hasta las opiniones compiten en legitimidad con los hechos. Esa —la de la verdad de las imágenes— es la cuestión que el cineasta salmantino ha estado explorando desde los años sesenta: Martín Patino como un capitán Ahab persiguiendo un lugar que no existe en los mapas. Aquella triste Salamanca sincopada. El Franco de la Pathé centrifugado por la ironía. «Y en el credo nos quedamos siempre...». Hans fotografiando un Madrid que ya no existe. Las galas del emperador. El montaje de colisión de ¡Shumiatski! La verdad. La representación. La sospecha. El engaño. «¿Noticia? ¿Espectáculo? ¿Ficción? Al pasar la realidad por el objetivo, ¿deja de ser realidad?».

Obsesiones intelectuales y estéticas para toda una vida. Preguntas abiertas para después de una muerte.

### **De la estación de La Ciotat a la Puerta del Sol**

Nos vale, incluso si se trata de una leyenda. Cuando algunos espectadores parisinos huyeron despavoridos al contemplar la llegada del tren a la estación de La Ciotat, confirmaban dos características esenciales del cine: su capacidad para provocar emociones y sus problemas para representar la realidad. Desde Von Stroheim, desde *Nanook*, incluso desde Méliès si ansiamos contemplar el otro lado de la luna, la gran pantalla ha mantenido siempre una ambigua relación con la realidad.

Los primeros teóricos se afanaban por definir la misión del cinematógrafo como un intento por «redimir la realidad» (Kracauer) o «embalsamar el tiempo» (Bazin). Pero la batalla continuaba, al son del péndulo omnipresente en la historia del arte: el Realismo Poético de Renoir y Carné, el Neorrealismo italiano de Rossellini y De Sica, el *Direct Cinema* de Pennebaker y los Maysles, el movimiento Dogma 95, José Luis Guerín, Straub-Huillet, Forgács... Y siempre la misma pregunta, tan eterna como la del material del que están forjados los sueños, también los de Patino: ¿puede el cine reflejar la realidad? ¿O tan solo recrearla?

Y ya no es solo asombrarse por la veracidad de los pescadores de atún en *Stromboli* o la violencia simbólica y real del búfalo de agua en *Apocalipsis Now*. No. También es interrogarse, por ejemplo, sobre la existencia de Monument Valley en los *westerns* de John Ford, sobre la realidad del plano congelado, en la orilla de la playa, del pequeño Antoine Doinel y sobre la verdad del bellissimo plano-secuencia de la escena del incendio en *El espejo*, de Tarkovski.

El crítico Alain Bergala complicó las cosas cuando escribió que «una película es siempre el documental de su propio rodaje». Bendita complicación. Nadie dijo nunca que el asunto fuera fácil; que se lo digan, si no, al Hugo Escribano de *La seducción del caos*. Años de debate teórico y formulaciones prácticas no iban a resolverse con la eficacia de un manotazo. Por tanto, no, la capacidad de la imagen fílmica para retratar la realidad no es solo un problema para los documentalistas. Es una preocupación que ha latido —con diferentes intensidades— detrás de todo tipo de cine, desde Hollywood hasta Kiarostami.

Otro francés, Godard, siempre tan solemne, proclamó aquello de que «la fotografía es verdad. Y el cine es una verdad 24 veces por segundo». No hace falta abonarse al campo del relativismo para constatar cómo, emboscados en asunciones similares, la imagen cinematográfica se ha convertido en un artefacto manipulable. La difusa frontera entre la realidad y la ficción constituye un terreno fértil para sembrar imágenes sospechosas. Más aún en la posmodernidad, que gusta mucho de estas rumbas, y en la época digital, que multiplica las facilidades del simulacro.

De todas estas preocupaciones intelectuales y estéticas se ocupó Basilio Martín Patino, un cineasta siempre en batalla perpetua con la

frontera estética. Porque, con intermitencias, silencios obligados y ausencias voluntarias, el director salmantino ha indagado en la no-ficción desde ángulos complementarios. Actuando desde las arenas movedizas del linde entre géneros, *Canciones para después de una guerra* y *Caudillo* reutilizaban material de archivo de la Guerra Civil y la posguerra para ofrecer una nueva lectura de aquella época, alejada de la diseminada por las imágenes y los medios oficiales del franquismo; *Andalucía, un siglo de fascinación* pervertía la naturaleza documental para denunciar la facilidad con la que un estilo puede disfrazarse de verdad; *Madrid* reflexionaba sobre el oficio de cineasta y mezclaba la pulsión documental con una trama ficticia; y, por último, *La seducción del caos* dinamitaba desde dentro los códigos que rigen la verosimilitud de las representaciones televisivas, poniendo ante su propio espejo las falacias de una cultura basada en la comunicación audiovisual. Un trayecto intelectual que, tras décadas de preguntas en forma de películas, alcanza su última estación en la Puerta del Sol, durante la primavera de 2011. Con *Libre te quiero* regresaba a la casilla de salida, al grado cero de la escritura cinematográfica: el de la fuerza desnuda de las imágenes cinematográficas.

### **De la paradoja realista a la trilogía documental del franquismo**

El talante innovador del autor salmantino propició un debut que se insertaba en la tradición realista española desde un ángulo paradójico. Por un lado, *Nueve cartas a Berta* (1965) promueve un naturalismo que se acerca al detalle revelador, a los conflictos cotidianos, a los gestos sin aparente trascendencia, a los paisajes provincianos de forma casi documental, dejando entrar el discurrir de la vida en la diégesis patiniana. Junto a esta cualidad fuertemente neorrealista, la película ofrece también una ruptura formal —heredada de la *Nouvelle vague*— que constantemente recuerda a la audiencia que se encuentra ante una ficción. Patino emplea la fragmentación narrativa, prolongados movimientos de cámara, quiebros rítmicos o diversos efectos de montaje como la inserción de fotos fijas, la variación de la velocidad de la imagen o leves saltos en la continuidad. Esta mezcla de realismo y antinaturalismo conforma una paradoja que pretende dar expresiva cuenta de las dudas y tribulaciones del inadaptado Lorenzo Carvajal, extrapolando así para la audiencia los modos de vida y los conflictos que

suscitaba aquella España de los sesenta. El film cosechó éxito artístico y se erigió en una de las puntas de lanza del Nuevo Cine Español.

Sin embargo, en los años setenta Patino decidió refugiarse en pequeños equipos de producción, con proyectos sin actores, para resarcirse de su mala experiencia con *Del amor y otras soledades* (1969). Él mismo recordaba que realizar *Canciones para después de una guerra* (1971) supuso una manera de «recuperar la libertad» para hacer lo que le «diera la gana» y oponerse conscientemente a «una industria que jamás se habría atrevido a hacer esa película». Esa rebeldía contra el sistema, amplificada por los problemas de libertad de expresión, se prolongó en sus dos siguientes films: *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974). Con las reservas necesarias, las tres películas se pueden encuadrar en el campo del documental, desde dos perspectivas: *Canciones para después de una guerra* y *Caudillo* como films de montaje; *Queridísimos verdugos* como documental de entrevista. Pero esta catalogación en un cineasta como Patino nunca resulta tan simple y directa.

La etiqueta «documental» aplicada a los discursos de lo real se ha considerado tradicionalmente como una antítesis del film de ficción, si bien ambos cuentan con un modelo de discurso cercano. Tanto la ficción como la no-ficción construyen una realidad nueva; la diferencia radica en que el documental pide que se le considere como una representación auténtica del mundo histórico. Como afirma Bill Nichols, aunque ficción y documental puedan estar unidos por el realismo, la primera, con su inventiva, se refiere a *un* mundo, mientras que la no-ficción se refiere a *el* mundo, a una visión concreta de él: «El documental presenta el mundo que vivimos en vez de mundos que imaginamos vivir». El reto de las imágenes documentales, como ha visto Ángel Quintana, «consiste en la construcción de un discurso que proporcione determinada forma de conocimiento del mundo que actúa como referente». Como es lógico, la «trilogía del franquismo» dista de sentirse cómoda, pues, en la etiqueta «documental».

Porque en *Canciones para después de una guerra* Patino nos ofrece un retrato de la posguerra española que se mueve en una frontera que transita del recuerdo emocional al acercamiento histórico y político. Las tonadas infantiles se mezclan con sucesos de la Segunda Guerra Mundial y Franco comparte espacio fílmico con los jugadores del

Athletic de Bilbao. Esta fusión de historia y nostalgia determina un documental de montaje irónico que pretende ofrecer otra visión de la España de los años cuarenta, alejada de la que promovía la propaganda. Una imagen que Josep Maria Català definió como «una *crónica psicohistórica* de los sentimientos» y Casimiro Torreiro catalogó como «un recorrido por los evanescentes *topoi* de la memoria sentimental de un país». Patino despliega una nueva lectura de los años cuarenta y primeros cincuenta, utilizando las diversas herramientas retóricas que facilita el montaje; las imágenes reciclan sus significados, cuestionando así el estatuto del cine documental.

En paralelo al compromiso con unos hechos históricos y políticos, la película cuenta también con una profunda raíz emocional. Patino sabe equilibrar estas dos cartas: la crítica política a un régimen dictatorial y la nostalgia por una infancia feliz. El autor, aún adolescente en muchos de los acontecimientos que refiere, dibujó una historia sentimental, cosida a través de canciones propias del imaginario colectivo de los españoles. Éxitos de la copla, la melodía romántica o estrofas infantiles *resemantizan* imágenes desde el punto de vista sociopolítico o las emparentan con los sentimientos ingenuos de un niño. Como escribió Ana Martín Morán, *Canciones para después de una guerra* «apela no directamente al pasado como algo sellado, sino al tejido de la memoria, a su funcionamiento emotivo, virtual y continuo, más que a una reconstrucción objetiva y acumulativa de la experiencia colectiva».

El peso de los recuerdos y la vertiente biográfica quedan atemperados por el compromiso con la historia. Aunque *Canciones para después de una guerra* navegue por las aguas del recuerdo, no puede dejar de lado su anclaje como un documental crítico con el poder, que forma e informa al espectador de los setenta acerca de la posguerra española. Existen secuencias donde el aliento vital de Patino se manifiesta con más rotundidad que en otras en las que predomina la información histórica o la relectura irónica. Por esta causa, no resulta extraño que, aun tratándose de un reflejo personal y emotivo, el autor salmantino no renuncie a la dureza de las imágenes como documento. Guiado por esta perspectiva, *Canciones para después de una guerra* construye un discurso sobre un asunto histórico: la posguerra española. Y desde el primer fotograma precisa el punto de partida de su narración: una

hoja oficial mecanografiada que anuncia el final de la guerra. El empeño nostálgico se combina entonces con una decidida crítica política: en primer lugar, a un régimen autoritario que escondía muchas de las miserias humanas y morales que afligían a la población y, en segundo, a la propaganda audiovisual que enmascaraba la realidad. Utilizando los archivos y noticiarios oficiales, Patino ofrece una crónica histórica del primer franquismo y, al mismo tiempo, una impugnación del discurso oficial que diseminaba el NO-DO, auténtica memoria cinematográfica oficial del régimen.

Si *Canciones para después de una guerra* volvía la mirada hacia una sociedad en tiempos de posguerra, *Caudillo* pretende revisar el pasado partiendo del hecho más decisivo de la reciente historia española: la Guerra Civil. De este modo, la película compone una biografía filmica *sui generis* —similar a las de Montalbán o Umbral en literatura—, construida a partir de imágenes, sonidos de archivo y otros elementos populares. Antítesis del retrato laudatorio que supuso *Franco, ese hombre* (Sáenz de Heredia, 1964), la película de Patino pretende revertir la imagen salvadora y providencial que cuarenta años de régimen autoritario había fabricado. Una figura que se había extendido a través de los discursos y actos recogidos en noticiarios, periódicos e, incluso, cómics. El director salmantino usa las mismas fuentes genéricas que habían glorificado a Franco —los medios de comunicación controlados o vigilados por la Administración— y las combina con otras de la propaganda republicana. De la mezcla surge, por un lado, un contraretrato, una suerte de relato vital no autorizado que pone visualmente al descubierto un Franco grotesco y patético; por otro, una crónica sesgada de la Guerra Civil. *Caudillo* es, pues, pura tensión en la sala de montaje, de modo que las imágenes recosidas por Patino llevan implícita su propia deconstrucción.

No obstante, el caso más singular de esta trilogía lo ofrece *Queridísimos verdugos*: inusual por ser su no-ficción más canónica. Al igual que establecerán *El desencanto* (Chávarri, 1976) y *Función de noche* (Molina, 1981), *Queridísimos verdugos* es un documental de entrevista que ofrece un demoledor retrato de una etapa de la historia de España a través de unos pocos personajes que se erigen en metáfora de unos tiempos oscuros y violentos. De este modo, la película entronca con

la tradición de otros artistas que han sabido reflejar los aspectos más negros y sórdidos de la realidad social española: las pinturas negras de Goya, los bufones feístas de Velázquez, ciertos personajes de la tradición picaresca, el esperpento de Valle-Inclán, las pinturas oscuras de Solana, los documentales descarnados de Buñuel o la literatura tremendista de Cela.

A pesar de que la entrevista constituye la base de *Queridísimos verdugos*, aún nos encontramos con juegos de montaje que proporcionan intencionadas relaciones en algunas secuencias, multiplicando de esa manera la potencia semántica de los referentes, estirando el sentido de la realidad. Así, por ejemplo, Patino realza la condición de víctima que los propios verdugos también ostentan: durante la explicación científica del doctor Sánchez Cascos en torno a las anomalías genéticas de los asesinos, aparecen en pantalla varias fotos de presos por delito de sangre a las que se unen las de Copete y López. También cuando la imagen se demora en detalles que expanden simbólicamente los significados, al estilo soviético: una pequeña escultura de bronce de un toro estoqueado al hablar de la larga agonía del Jarabo, imágenes de Jesucristo en casa de los Martínez Expósito o la paloma que se posa en el tejado sobre el que comen los verdugos, en la última secuencia. Incluso en sus películas más canónicas con los códigos genéricos anida esa pulsión de explorador de fronteras.

### **Madrid: fotografiar lo fotografiado**

Tanto *Madrid* (1987) como *La seducción del caos* (1991), cada una desde sus peculiaridades, enfrentan al cineasta con su propio oficio. Y lo hacen estableciendo una reflexión intelectual que se va construyendo en y desde las imágenes. Las dudas y contradicciones de Patino sobre la representación, la historia y la televisión quedan al descubierto con estas dos obras, auténticos ensayos filmicos. Al mismo tiempo que se preguntan por la naturaleza de la imagen, ambas comparten un aliento metafilmico que desvela constantemente los mecanismos de construcción de las representaciones. Ante la falta de respuestas, *Madrid* se ahoga en el escepticismo, mientras que *La seducción del caos* acepta el desafío y entra en el juego subiendo el envite y apostando por la falsificación para que, como dice Josep Maria Català, «se entienda que



esas formaciones retóricas no son más que mediaciones al servicio del mejor postor».

La ochentera *Madrid* se puede entender como una síntesis de todo el cine que Basilio Martín Patino había realizado hasta el momento y un anticipo de lo que creará después, en la última etapa de su carrera cinematográfica. La película funde las dudas y el pesar íntimo del protagonista —como ocurría en sus primeras películas de ficción— con el trabajo de montaje de imágenes de archivo —base de *Canciones para después de una guerra* y *Caudillo*—. Al mismo tiempo, esas dos vertientes se conjugan en una propuesta que trasciende su origen ficcional para engastarse en un ámbito fronterizo desde el que se interroga sobre las relaciones entre la realidad y la representación, entre los hechos históricos y el relato que la memoria traza de estos.

La historia de Hans proporciona la coartada para que Patino nos enseñe las entrañas y mecanismos de construcción de un relato fragmentario que mezcla el documento con la ficción, los fotogramas de archivo con la realidad del Madrid de los ochenta. Parejo a ese aliento metafílmico —clave para entender la aporía representacional de la cinta—, *Madrid* también se revela como una ficción ensayística, puesto que nos presenta el discurrir de diversas reflexiones (sobre historia, estética o cinematografía), con sus dudas e inseguridades, personificadas en el papel de Hans, auténtico *alter ego* de Patino.

Con todo este *background* genérico presente, la reflexión ensayística de *Madrid* aborda de modo central la cuestión de la representación. Mediante sus preguntas y sentencias abiertas, Hans indaga acerca de los límites y problemas de las representaciones icónicas (fotografía y cine) e históricas, pero no alcanza conclusiones válidas. Como anticipamos, Patino es un cineasta más preocupado en aventar las preguntas complejas que en resolverlas con respuestas nítidas. El fondo de las ideas estéticas de *Madrid* apunta, en primer lugar, a una reflexión, de nuevo, paradójica. Hans propone la imagen como una porción irrefutable de la realidad, rescatada y preservada del olvido, aunque manteniendo ese misterio indeleble que pregona el *off*: «Siguen estando aquí. Ninguna otra forma de certeza más irrefutable, dada la incapacidad de la fotografía para mentir. No nos inquietan por cuanto significan una copia de la realidad, sino por el misterio». Más allá de

la contradicción interna de la frase —admisible en el marco genérico del ensayo fílmico—, Patino se está refiriendo a la pervivencia de la fotografía como testimonio, a su inmenso poder para luchar contra el olvido y «embalsamar el tiempo», como señalaba Bazin con hermosura. La mirada de la niña con la pistola (cuya imagen es congelada) se convierte en señal de que aquella tragedia de la guerra «sigue estando aquí», presente al ser salvada para la memoria común.

Al igual que con la imagen de la pequeña, el origen real de la fotografía hace que el pasado y su dolor se reactualicen con fuerza en el presente: «Paradoja de que sigan estando aquí, protagonistas anónimos, visibles aún sus rostros entre el holocausto colectivo». Dicha «paradoja», continuación del *off* anterior, evidencia el pensamiento patiniano acerca de la fotografía como testimonio factual e, incluso, como compromiso ideológico. Estas inquietudes asoman también más adelante: «Contradicción de la fotografía como imagen de vida. El acto de fotografiar o de filmar como presagio de cuanto se acaba. La fotografía como anticipación mágica de la muerte. La muerte, protagonista absoluta del tiempo». Las opiniones patinianas conectan con las desarrolladas por Bazin, Barthes o Sontag. El hecho de que la realidad deje su huella impresa en la fotografía, como afirma Susan Sontag, hace de ella un arte elegíaco: «Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo». La conversación entre Hans y Eva parece una transcripción de esta idea de la pensadora estadounidense, al tiempo que una reivindicación de la función combativa y ética de la fotografía: «Lo más desagradable es que los obligaron a dejar de vivir antes de tiempo —afirma Hans—. Y eso es contra lo que protestaban los fotógrafos. No te dejes fotografiar. Las fotos duran más que las personas fotografiadas. [...] Todas las fotos, incluso las de los vivos, pasan a ser después fotos de muertos, aunque se trate de la *miss* más guapa del mundo».

Los pensamientos de Hans también se adentran, en forma de pregunta indagatoria, en los pliegues del estatuto ontológico de la imagen fotográfica: «¿Duplicar la realidad, copiarla? Retratar el tiempo.

Capturarlo en el espacio, poseerlo dentro de un reducido fragmento de mundo». Retornamos a la idea baziniana de «momificar el cambio» por medio de la cámara. El *off* se acompaña intencionadamente de Antonio López pintando la Gran Vía, un intento hiperrealista de capturar un momento y dejarlo impreso en el lienzo. Al igual que el pintor, Patino-Hans ambiciona retratar la realidad y el tiempo de Madrid, «capturarlo en el espacio» a través de los fragmentos documentales que vemos. Patino, mediante el montaje y el periplo de Hans, se pregunta por la esencia de la realidad y por el camino más válido para plasmarla: la pintura o la fotografía. Estas cuestiones acompañan una de las incursiones de los personajes ficticios en el campo de lo evidencial: Hans, Pancho y Goyo se cuelan en la inauguración del planetario. ¿Es real lo que vemos en la pantalla o queda invalidado por el origen ficticio de Hans? Una reflexión que parece abocada —al menos en el film— a no brindar ninguna respuesta plenamente satisfactoria; tan solo el misterio o la seducción como verdadera esencia de las imágenes, en palabras de Hans: «Las cámaras tomavistas nunca transmiten la verdad entera. Su sustancia no es la verdad o la mentira, sino la fascinación».

Ante la desorientación sobre la ontología —la naturaleza— de la imagen cinematográfica, Patino gira su mirada hacia el propio acto de mirar, en busca de certezas, al estilo velazqueño: volver a reparar en lo fotografiado para otorgarle un nuevo sentido y recomponer la verdad que se esconde tras el misterio de las imágenes. Este paulatino desencanto de Hans con respecto a la finalidad de las imágenes le hace preguntarse si no resulta más rentable olvidarse de la realidad y asumir la felicidad de la ficción, manipulable sin ambages: «¿De qué lado del cristal se es más feliz? [...] [Haremos una película], pero que sea de ficción, completamente de ficción. No más problemas, hay que contar la realidad fabulándola, con historias convencionales».

Esta tensión intelectual entre la apuesta por el realismo fotográfico y el escape de una trama inventada tiene su correlación formal en *Madrid*. Existen momentos en los que Patino difumina deliberadamente los límites entre la realidad captada por la cámara y la ficción promovida por él. De este modo, hechos que se graban tal y como sucedieron quedan atrapados en el objetivo de Patino e incorporados a la textura de la ficción que protagoniza Hans, borrando la puesta en

escena para dejar entrar, siguiendo la conocida expresión de Kracauer, «el flujo de la vida». Esto sucede cuando sitúa a su protagonista en acontecimientos reales, que escapan al control total del director salmantino: la manifestación contra la OTAN, el pregón madrileño en la Plaza Mayor, la iglesia de Medinaceli y el besapiés del cristo, una protesta de profesores, la procesión de la Virgen de la Paloma, la inauguración del planetario de Madrid, la feria y el homenaje a los brigadistas. Estas escenas provocan un trasvase entre el mundo real y el ficticio. La realidad se cuele en *Madrid* ya no solo como documento, sino también como parte activa de la trama. Hans-Vogler se introduce ambiguamente en el campo de lo factual en su doble cualidad de actor y personaje. La ambigüedad radica en que la realidad forma parte esencial de una ficción y unos personajes ficticios quedan mezclados con personas y sucesos reales. Se rompe el espejo de la ficción porque ya no hay nada que reflejar: destello y mundo real pasan a formar parte de una misma sustancia. Simulacro y verdad como las dos caras de una moneda.

### Recetas contra el simulacro

*La seducción del caos* comparte muchas de las inquietudes intelectuales habituales en la filmografía de Patino: la tensión entre lo real y lo ficticio, la sospecha ante las imágenes, el poder y el hechizo de la manipulación, la reflexión sobre la complejidad de la representación (histórica, política o folclórica), el final de las utopías, la falsedad documental o el pastiche estilístico como forma posible de alcanzar la verdad. La película disfraza de intriga policíaca una trampa audiovisual que mezcla formatos televisivos, falsifica caracteres y desvela los propios mecanismos de creación televisivos y fílmicos. Las normas de juego quedan, por tanto, delimitadas: con *La seducción del caos* Patino propone un ensayo que reflexiona sobre la televisión desde dentro. Como si se tratara de un agente doble, se sirve de la representación para criticarla no solo mediante el contenido, sino también con la forma. Denuncia a los *media* sirviéndose de ellos a través de dos elementos (con implicaciones narrativas y retóricas) que ponen en evidencia lo que considera la falacia de la representación: lo metaficticio y lo falsificado. Ambos suponen para Martín Patino la plasmación audiovisual de la

tensión entre la realidad y la representación, situando en primer plano la porosidad de unas fronteras que la posmodernidad ha alimentado de suspicacias.

Con *La seducción del caos* Patino disecciona los modos de crear ficciones. Coloca frente al espejo el propio simulacro que ha ido elaborando para que el espectador reconozca los resortes de los que se sirven los productores artísticos o mediáticos para lograr sus fines. En esta *TV-movie* Patino desvela los espejismos de la representación simulando otra representación. El director salmantino reflexiona sobre la familiaridad que los espectadores tenemos con dos tipos de espacios televisivos asumidos colectivamente como espejos de la verdad: los informativos y los documentales. Y ejerce su reflexión, y su crítica, desde el mismo medio televisivo. La receta contra el simulacro tiene los ingredientes de una simulación mayor. Patino apuesta por despojar al emperador de sus galas y hacerle consciente de que camina desnudo, en este caso, de que tanto los informativos como los documentales constituyen mundos creados, continuos artificios.

La película se revela, así, como un gran juego que anima a descubrir las mentiras que contiene, un test para la credulidad del espectador, un intento por que acierte a discernir lo verdadero de lo falso, lo original de lo imitado. Sin embargo, a pesar del aliento falsario, el protagonismo reconocible de Marsillach hace que la finalidad de la obra no sea tanto lograr plenamente el engaño del espectador cuanto hacerle cómplice del juego. Patino pretende que el público distinga, en palabras del mefistofélico Hugo Escribano, a los «nuevos quijotes» que tratan de desenmascarar la realidad de aquellos súbditos que se conforman con las «sombras de un mundo exterior mentalmente reconstruido» con el fin de que el emperador —el poder, para Patino— mantenga intactas sus vestiduras: «Los emperadores han de considerar los procedimientos pertinentes para tener contentos a sus súbditos. Están en juego sus galas. Ha de seguir produciéndose el prodigio. Solo algunos nostálgicos se obcecarán todavía en disentir y desnudar las hermosuras regias. ¿Quién quiere volver a los días de ira y apocalipsis?».

Martín Patino demuestra con esta película ser uno de esos últimos «nostálgicos» rebeldes que se empecinan en «disentir» mientras gritan que toda representación constituye una invención, un «juego de

guardarropías y atrezos». Se trata del mismo juego que él nos está proponiendo al mezclar la verdad de «Las galas» con fragmentos de falsa televisión. Así, en *La seducción del caos* el objeto de este ensayo fílmico lo configura la representación: su validez, sus límites, sus paradojas y sus imposturas. Desde el laberinto de espejos —a la Welles— de la secuencia que inaugura la obra, la película va sembrando semillas de apariencias, falsedades y autoconsciencias que germinarán en un final que desautoriza todas las imágenes que hemos contemplado. Toda la secuencia inicial transcurre en un teatro en ruinas que se corresponde con el lugar donde se va a representar una nueva función. Otra más.

El carácter especular —en cuanto que reflejo de la realidad— atribuido a las representaciones realistas (artísticas o mediáticas), encuentra en *La seducción del caos* una fecunda reformulación simbólica, pues Patino emplea los espejos como una forma visual de transmitir su idea acerca de las ficciones. Al finalizar cada episodio de «Las galas, un cristal que se hace añicos da paso a la trama periodística del asesinato. La simbología de ese espejo roto ahonda en la denuncia patiniana: la falacia de que los medios de comunicación —y, por extensión, todas las representaciones— recogen la realidad. La rotura de espejos en la película funciona en diversos niveles. En una primera escala ficticia se desbaratan los espejos de Orson Welles y los de la inclusión de Hugo Escribano en esa escena. Después, en un nivel metaficticio, la ruptura de los espejos supone un interesante recurso visual, puesto que transgrede la presentación física tradicional de lo que vemos: la pantalla rectangular se desmorona para ser sustituida por una nueva representación. ¡La teoría de la representación exhibida como una gran muñeca rusa!

Esta quiebra especular viene precedida en tres ocasiones por signos que realzan la condición «ficcioneclasta» de su caída. Son ejemplos que utilizan mecanismos reflexivos —discontinuidad, salto lógico o extrañamiento fílmico— para avivar en el espectador la consciencia del artificio y de los recursos ficcionales con los que cuenta el autor. Por último, la destrucción de los espejos contiene una lectura desde un nivel simbólico y extraficticio: la radical condición de simulacro de las representaciones. Por eso, la ironía sobrevuela desde el inicio, cuando Escribano, mirando a la cámara, inquiere: «Espejo que nunca mientes, tú, espejo de cuanto ocurre, espejito prodigioso, dime la



verdad». Patino ataca así, por enésima vez, esa creencia «dogmática» de las imágenes televisivas o cinematográficas como espejo de lo real... mientras reivindica la fascinación como su verdadera esencia.

### Fascinar hasta morir

A la posmodernidad le gusta jugar con los límites y, durante décadas, Patino fue el primer posmoderno español. La difusa frontera entre la realidad y la ficción constituye un terreno fértil para sembrar imágenes sospechosas. Por eso, a la posmodernidad audiovisual le gusta la falsificación, que se alimenta del estilo, la credibilidad y las estrategias retóricas del documental y los informativos televisivos para manipular al espectador y obligarle a que se cuestione si lo que está viendo es verdad o mentira. Se trata de una expresión fílmica mestiza, variada y selecta, burlona y alternativa, capaz de seducir a maestros como Welles o Allen y de reclamar la atención de futuras promesas del cine. Su afán no consiste solo en parodiar o cuestionar el dogma de la objetividad documental, pues, como dice Antonio Weinrichter, esta modalidad «demuestra un interés por la no ficción y la posibilidad de utilizarla para decir cosas que son habitualmente del dominio de la ficción...», jugando, eso sí, con la noción de realismo del que hoy sabemos que es un estilo como cualquier otro». Una manipulación que acaba siendo una cuestión de estilo. Así lo ratifica Patino en *Andalucía, un siglo de fascinación* (1996), una obra donde «traspasa y abandona definitivamente la añoranza de verdad» que había caracterizado su trabajo anterior. Un trabajo donde, en palabras de Nieto, aún se podía «distinguir lo que es ficción de lo que es un juego con la realidad». Con su serie para Canal Sur, Patino se despidió para siempre de la frontera. Porque la hace móvil.

Mediante diferentes estrategias retóricas, estos siete episodios de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* plantean una sucesión de imposturas fílmicas —una «suma de trampantojos», en sugerente expresión de Utrera— que dibujan pinceladas de realidad en un lienzo de ficción y viceversa. En este juego, el director también establece un reto con el espectador: le anima a que descubra qué partes de verdad se esconden en la cinta. Patino sacude al público de su postura cómoda y le alienta a que discierna entre documentos reales y simulados, a que se interrogue sobre la naturaleza de la imagen y sospeche —al igual que él

mismo hace— del género documental: «Como espectador desconfío mucho más del documentalista que pretende ofrecerme la realidad —sabiéndome cuánto ha manipulado él mismo las imágenes, en el rodaje y en el montaje— que del autor que me ofrece una obra de ficción como tal, sea esta más o menos creíble».

Emplear un formato como el falso documental ya implica una postura definida acerca de la naturaleza de la representación. Inventar una realidad y otorgarle apariencia de verdad asumiendo las características retóricas de la no-ficción supone denunciar de forma práctica la facilidad con la que puede engañarse al espectador y extender la sospecha a muchos otros discursos basados en la transparencia de la evidencialidad, esto es, de la realidad. Todos los capítulos de *Andalucía, un siglo de fascinación* pretenden, de forma genérica, extender la sospecha en torno a la representación.

En sus siete capítulos se imita la gramática del género, se falsifica el interés del asunto, se simula la supuesta espontaneidad de los protagonistas y situaciones o se fingen los lugares comunes (grabaciones de archivo, voz en *off*, cámara al hombro, declaraciones de especialistas en la materia ante la cámara...). La pretensión de *Andalucía, un siglo de fascinación*, además de un indudable sentido lúdico, es desmitificar la veracidad y credibilidad de la que goza el género. Demostrar que hasta el más fiel *cinéma-vérité* no es más que un mundo posible; la imagen nunca sustituirá a la realidad, como mucho conseguirá ser un reflejo. ¿Eso implica que toda imagen es mentira? Por supuesto que no. Pero Patino, como venimos argumentando, está interesado en las interrogaciones, no tanto en las contestaciones.

En pleno siglo XXI, en el que estamos tan alfabetizados audiovisualmente, todo el mundo sabe que se manipulan imágenes. Es más, la mirada del espectador —y más con las posibilidades recreadoras de la imagen digital— suele tender a la sospecha antes que a la credulidad ciega. Por eso, la preocupación patiniana sobre el estatuto ontológico de la imagen no puede más que corretear en círculos hasta regresar a la estación parisina de La Ciotat. Y, desde ahí, saltar al 15M en la Puerta del Sol para reelaborar una y otra vez la misma eterna pregunta sin respuesta: la que atormenta y fecunda al cine desde sus inicios.